

Estudos sobre o ator

Para a reflexão sobre o trabalho do ator, publicamos um texto especialmente importante e significativo a todos do Teatro Escola Macunaíma. Escrito por Nissim Castiel alguns anos atrás com a ideia de uma publicação futura, sua riqueza consiste em abordar um projeto de maior amplitude, que extrapola as considerações sobre a atuação e revela também os objetivos e métodos de uma formação técnica, estética e ética.

Fundado em 1974 por Sylvio Zilber e Myriam Muniz, a época professores da Escola de Arte Dramática, o Teatro Escola Macunaíma se apre-

sentou como uma alternativa à censura artística instaurada pelo governo militar, que visava principalmente o ambiente universitário. Treze anos mais tarde, o ator e diretor Nissim Castiel passa a assumir a direção da Escola e, já em novo contexto, mantém a proposta de uma arte em constante diálogo com a realidade.

A frente do Macunaíma por vinte e três anos, Nissim Castiel desenvolveu uma metodologia verdadeiramente comprometida com a formação do ator, se opondo a qualquer ideia de talento nato ou inspiração sem esforço. O Ator como um Criador é um dos eixos centrais

de seu texto, bem como o projeto de uma Escola que se entende como um centro de pesquisa e investigação.

Sua preocupação com a adaptação do Sistema Stanislávski às peculiaridades de nosso contexto, lhe possibilita a clareza didática no apontamento da importância de certos conceitos enquanto ferramentas para a preparação do ator brasileiro. Mais que uma homenagem, a publicação do texto a seguir dá continuidade ao estudo sobre o ator por meio dos ensinamentos de quem dedicou a vida a seu compromisso com a arte.

A construção do objetivo na ação concreta

POR NISSIN CASTIEL

Ao longo destes 14 anos, que venho dirigindo o Macunaíma, constatei que é necessário ajudar o aluno a encontrar uma maneira de construir o seu personagem.

Não existe apenas um caminho: há um leque de diferentes possibilidades e cada uma delas necessita de abordagem específica. É preciso proporcionar ao aluno um conjunto de meios de ação e de ideias, coordenados entre si e que funcionem como estrutura organizada. A hipótese de deixar o aluno entregue somente à *inspiração criativa do momento* é o mais ilusório processo, porque os resultados são imprevisíveis. Optamos pela adaptação às condições específicas do Brasil da teoria teatral *Análise ativa da peça e dos personagens*, criada por Stanislavisk.

Para o autor, é importante livrar o ator de submissão à vontade do diretor, transformá-lo em criador, o verdadeiro autor do espetáculo. Seu sistema difundiu-se em todos os países, ocasionando uma verdadeira revolução no teatro. Desenvolvido e atualizado nos Estados Unidos e Rússia, continua seu processo evolutivo.

No Brasil, foi introduzido em 1960 e o Macunaíma se destaca como um dos mais importantes centros de pesquisa, investigação e adaptação do sistema às nossas peculiaridades. A escola trouxe para São Paulo diretores americanos, ingleses e russos, que montaram peças com nossos alunos e trocaram experiências com nossos professores. Professores e alunos foram a Moscou e tiveram aulas na Faculdade.

A pesquisa foi implantada há 26 anos no Centro de Estudos Macunaíma. Desde o começo, a teoria foi posta em prática e recebeu os ventos salutares da ação concreta. Evoluiu, modificou-se diversas

vezes, está em sintonia com o momento contemporâneo e com o que de melhor se faz nos Estados Unidos e Europa.

Em 1998, somando forças na procura de caminhos, iniciamos um movimento muito interessante de buscar com diligência e incorporar ao nosso cotidiano os princípios e ensinamentos do construtivismo. Logo, percebemos que havia não só a coerência, mas também valioso entrosamento e afinidade entre os dois sistemas. Diria mais, eles se completam mutuamente: o artístico emprestando expressividade prática e o pedagógico trazendo conceitos humanistas, que o teatro sempre teve, mas de que está carente, nestes momentos de extrema valorização individualista.

A *Análise ativa da peça e dos personagens* enfatiza o papel da sensação real da ação, que é experimentada, numa interação vivida com o parceiro em cena. Todo o ser espiritual e físico do ator participa, não apenas a concepção mental, visando à criação de processos vivos e orgânicos no palco.

Desde o primeiro momento dizemos aos nossos alunos: "O personagem sobe ao palco para resolver um problema humano." Um problema interessante cria um objetivo interessante. Para que o problema exista, é necessário um obstáculo entre o personagem e o desígnio que ele pretende atingir. É justamente para vencer o obstáculo e alcançar seu objetivo que o personagem pratica ações. Geralmente há um choque de vontades. O conflito dramático é o encontro de forças antagônicas. Se falarmos de sentimento, certamente vai atrapalhar.

A emoção e o sentimento são sempre o resultado. É necessário levar o ator até lá, mas o resultado é desconhecido. Pode-se predizer e imaginá-lo. Procurar sentimentos mediante ações que, se forem

corretas, vão provocar o que se deseja. Emoções e sentimentos não surgem espontaneamente. As ações são resultado de nossa vontade. É impossível forçar um homem a amar, ficar com raiva, ter pena... Mas se ele se esforçasse para isso, inevitavelmente começaria a demonstrar essas emoções. Ações físicas podem ser realizadas por alguém a qualquer momento. Ação é a união do pensamento e uma sequência complexa de movimentos proposição. Quando agimos com uma intenção, o físico faz nascer o psicológico, que são aspectos do mesmo fenômeno – o processo psicofísico, chamado ação. Daí a afirmação de Stanislavski: “Comece a agir física, lógica e intencionalmente, tentando conseguir um resultado específico e a emoção aparecerá de acordo com a sua própria natureza.” O significado de uma ação no palco vai bastante além desse propósito. A ação é o elemento mais importante da arte do ator.

A debilidade mais comum de quem começa a fazer teatro está na falta de ação. Acha que, se tem personagem falando em cena, já está fazendo teatro. Não! Precisa acontecer alguma coisa no palco: um conflito, uma vontade que encontra um obstáculo. A fala é apenas a superfície, não significa um trabalho de ator.

Na vida real, para alcançar um objetivo, realizamos uma sequência de atos, dirigidos para um fim. No trajeto, precisamos enfrentar empecilhos que frustram nossa meta e nos impelem a agir para superá-los. Existe um vínculo interno entre o objetivo, o obstáculo e a ação. De objetivos interessantes nascerão ações interessantes. Se o objetivo for banal, as ações também o serão, o que leva a um resultado medíocre. Mesmo as ações mais simples estão relacionadas com as características internas e externas, expressando uma lógica da sua individualidade. No palco, mesmo as ações mais simples estão relacionadas com uma concepção integral do personagem. É pelo entendimento de cada um, de seus objetivos pequenos, que a totalidade pode ser captada. Ações e objetivos simples estão diretamente ligados a ações e objetivos mais abrangentes. Não basta dizer o objetivo apenas para si próprio. Em cada momento é preciso concretude.

Não pode haver ação em geral, medo em geral, tem que ser um medo concreto. Por conclusões lógicas, fazer isto ou aquilo. Se fizer certo, o ator terá o sentimento adequado.

O sentimento não pode ser representado em si mesmo, mas por ações concretas. O teatro não é uma arte pessoal, mas para o espectador, que precisa sentir o que passa com o personagem.

Não basta a técnica. O papel necessita ser vivo, ter sentimentos, sensibilidade, atmosfera, surpresa, espontaneidade... , em uma palavra, necessita de uma alma. Entender com a alma é diferente que com a lógica. Cada ator tem um trabalho interno consigo próprio, que nem o diretor sabe o que é. Qualquer caminho que leve a conseguir um resultado bom é bom.

Surge aqui uma interessante questão: São as características do personagem que determinam seu comportamento ou sua personalidade se revela pelas ações que pratica? Nós trabalhamos a construção do personagem pela ação concreta! O ator pode imaginar a quantidade de ações que deseja e a prática efetiva dirá se são ou não compatíveis. O personagem vai se delineando à medida que vai agindo.

Para ajudar o aluno a construir o que faz o personagem, nós o conduzimos a se perguntar: “O que eu faria nestas circunstâncias?” “O que eu faria se fosse o personagem nestas circunstâncias?” O ator precisa analisar as possibilidades e chegar a conclusões, na ação prática, tendo como limite a adequação aos propósitos do autor. A fábula da peça, a narrativa e seus fatos, época, tempo, lugar da ação, acontecimentos, condição de vida dos personagens configuram as circunstâncias.

As ações dos personagens precisam ser coerentes com o objetivo estabelecido. O motivo, a causa que está por trás de todas as ações do personagem, é o seu objetivo. Pode parecer uma contradição, que as causas e os efeitos sejam causas, mas este é um dos paradoxos com que o teatro nos brinda.

Para estabelecer o objetivo do personagem, o ator se coloca no lugar dele e se pergunta: “O que eu quero?” Nas classes iniciantes, os alunos tendem a colocar energia nas ações de seu querer,

porque na vida real as questões podem ser resolvidas com calma e educadamente. No teatro tudo é urgente, as situações são mais prementes e o personagem interessante é aquele que chuta o cachorro, não o bonzinho. Na vida real as pessoas medem as consequências de seus atos e relativizam a importância dos objetivos, questionando-se: “Até que ponto estou disposto a ir para alcançar o que desejo?” Quando a ação é fraca, conduzimos a aumentar a importância do seu objetivo. Até exagerar! Sugerimos que baixe um pouco. É mais fácil descer do que subir. Não há nenhum mal no exagero, se ele aparece como resultado da vivência.

O ator precisa estudar a fundo as suas falas, pensá-las, como ações que o ajudem a alcançar as suas intenções, considerar o significado superficial e o mais profundo do subtexto. A intenção de cada fala é um pequeno objetivo subordinado ao objetivo maior.

Como o personagem, os objetivos parciais e o superobjetivo vão se construindo na ação. O professor não precisa falar muito ao ator, basta uma palavra concreta que possa ajudar, o que é sempre muito difícil. Como as primeiras ações que aparecem quase sempre são gerais, quanto mais específica a formulação do professor, maior será a ajuda. Outro paradoxo: se, para entrar no palco, o ator precisa ter clareza do seu objetivo, como este se constrói na ação? A resposta não é tão complicada. Num primeiro momento, o objetivo se estabelece pelas aparências que o texto propõe. À medida que o ciclo objetivo – ação – obstáculo – ação – obstáculo... for se desenvolvendo, surgirão contradições com o objetivo. Ao invés de eliminá-las, é importante lidar com elas, refletindo concretamente sobre as ações executadas e a coerência com as circunstâncias. Após cada prática é necessário pensar sobre as ações de fato executadas e não supostas ideias que ficaram sem se realizar. Nesta trajetória, uma importante pergunta deve ser feita ao aluno: “O que está fazendo acontece com você ou outra pessoa?” Quando o ator representa, não vivencia, não se coloca a si mesmo na relação. Quando o ator não acredita que tudo acontece com ele, a plateia também não acredita. Sem essa sinceridade, perde-se

a pedra fundamental do início do trabalho de formação do ator. “Tudo o que acontece, acontece aqui e agora, comigo.” Cotejando o superobjetivo com os acontecimentos praticados, verificamos cada vez mais sua especificidade.

Conta-se que Stanislavski, ensaiando *O doente imaginário*, de Molière, percebeu que o superobjetivo do personagem principal “Quero estar doente” deveria ser mais bem definido: “Quero que todos achem que eu estou doente.” Após essa mudança os ensaios tiveram significativas melhoras.

Há alguns anos, dirigindo com alunos a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, juntos estabelecemos os objetivos dos dois personagens principais: Zé do Burro – Pagar a promessa, introduzindo a cruz na Igreja de Santa Bárbara para salvar o burro. Já o de Rosa, sua mulher que o acompanhava na peregrinação, seria o companheirismo – Acompanhar seu marido.

Já era noite, quando chegaram à igreja, após muitos dias de caminhada. A porta estava fechada. Rosa queria dormir no hotel; Zé argumentava que não deixaria a cruz sozinha. Estavam sentados na escadaria da igreja, quando passou o Bonitão, gigolô do bairro. Após alguns instantes, o gigolô propõe-se a cuidar da cruz para que ambos fossem ao hotel. Zé do Burro recusa prontamente. Então, o Bonitão se prontifica a levar Rosa ao hotel, onde conhecia o porteiro. Zé do Burro aprova imediatamente. Apesar de leve recusa, Rosa acompanha o Bonitão. Como explicar que Rosa tenha perdido seu superobjetivo – acompanhar o Zé – e passe a noite com o Bonitão? Foi necessária uma mudança radical no propósito de Rosa – ela acompanhou o Zé na sua caminhada até a capital porque desejava uma aventura. Esse propósito é coerente com as ações posteriores da personagem. Não importa que o desejo tenha vindo de súbito, teria sido impossível justificar suas ações, mantendo o antigo superobjetivo, o que se constataria ao fazer a cena, porque, antes, o objetivo original nos parecia óbvio.

A prontidão para fazer mudanças determina o caráter dinâmico das ações no teatro. A flexibilidade de poder mudar ou ir ajustando, cada vez de forma mais específica o nosso objetivo, é uma quali-

dade interessante de ser analisada. O objetivo não é apenas uma vaga ideia, ele é concreto, palpável, foi discutido (ainda que somente dentro de si mesmo), não é algo para jogar fora a qualquer momento. A ação prática tem o poder de aprofundar ou modificar. Neste particular a vida real deveria imitar o teatro.

Nenhuma outra arte apresenta de forma tão contundente a ideia de *conhecer o objetivo na ação*. O professor incentiva e fica atento, quando o aluno realiza ações totalmente inesperadas, refletindo junto sobre a surpresa. “Qual a reação dos outros personagens?” “Ajustaram-se à inovação?” “Ela é válida?” “Sua introdução muda o quê?” “Artisticamente é interessante?”

Todas essas questões influenciam de forma muito positiva os nossos alunos, fora do palco, no exercício de outras profissões, com resultados surpreendentes. Parece até que o cotidiano enfadonho do dia a dia faz perder a perspectiva, amortecendo sonhos e ilusões. A magia do teatro faz renascer a imaginação criativa, proporcionando objetivos cada vez mais sensíveis e coerentes com a individualidade de quem o pratica.

Às vezes, é muito difícil estabelecer o objetivo. Precisamos procurar as ações de pequenos momentos, de acordo com as circunstâncias. Os pequenos momentos vão se somando a outros e, à medida que se avança, o objetivo vai se definindo na própria ação, mostrando a *lógica das ações e a verdade das paixões*.

Os acontecimentos no teatro se desencadeiam de forma muito condensada no tempo. Há uma complexidade de situações pendentes, um arranjo de interesses conflitantes, uma ilusão, na qual o presente contém sementes do futuro próximo.

O superobjetivo é um dos grandes ativadores dessa ilusão. Há o crescimento e a realização do personagem pelas ações que pratica para atingir seu objetivo. Quanto mais individual e específico for o desígnio, mais interessante será a ação e o personagem. O ator precisa construir um personagem diferente de tudo que já foi feito. Ele ainda não é, está num processo de transformação; se pensamos que ele é, cria-se uma armadilha. Em busca do



que ardentemente deseja, na ação concreta de suas tentativas, o personagem vai se revelando por inteiro. E, o que é importante, sofre mudanças e transformações durante a peça. Ficamos marcados pela vida, saímos diferentes dos acontecimentos. “Como começa o personagem na peça?” “Como termina?” “Que acontecimentos marcaram o personagem e que mudanças ele sofreu?” “Que características tinham e foram transformadas pela luta de atingir seu objetivo?” O ator não pode cristalizar a forma de seu personagem. A situação é sempre incompleta e todo o ser deve estar concentrado em um único objetivo, uma enorme paixão, um fantástico desejo e, quase sempre, *uma derrota derradeira...*

O drama herdou o final trágico, no qual no desenrolar das ações, o protagonista abrevia a vida, ao invés de sofrer o processo do desgaste. O final trágico é o desfecho. O público compreende ser a realização de um destino, que já estava implícito no início. Todo herói trágico está disposto a ir até as últimas consequências, para alcançar o seu objetivo. Não é um indivíduo comum e, aqueles minutos da peça, representam o momento culminante da sua vida. ■